

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 19 т. Т. 18 (дополнительный) : Рисунки. М., 1994—1996.

*Слонимский А. Л.* Пушкин и комедия 1815—1820 гг. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 2. М. ; Л., 1936. С. 23—42.

УДК 821.161.1-145

С. В. Рудакова

## СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Е. А. БОРАТЫНСКОГО

Анализируя колористическую систему творчества поэта, мы можем глубже проникнуть в суть художественного целого, полнее осознать особенности художественного сознания автора. Каждому художнику слова, как и живописцу, присущи определенные повторяющиеся цветовые образы, особая цветовая гамма. Сам выбор цветовой палитры обусловлен особенностями мировосприятия поэта, подчинен его стремлению создать свой особенный художественный мир, который должен стать средством выражения определенных мыслей и чувств. По этой причине колористическая система поэтических произведений не всегда совпадает с цветовыми приметами тех природных реалий, которые изображает автор.

Цвет, рассмотренный как элемент искусства, «может быть использован для содействия высшим целям» [Гете, с. 311], ибо видение мира в цвете — одна из наиболее ярких человеческих возможностей. Не являясь самоцелью, но будучи выделяющимся признаком отдельных явлений реального мира либо опознавательным знаком какой-либо константы мира воображаемого, цвет представляет собой одно из средств воссоздания в художественном творении окружающей действительности. Кроме того, по мнению С. М. Эйзенштейна, в поэзии цвет есть «органичное средство выражения настроений и чувств», а через них — ценностной ориентации в мире [Эйзенштейн, с. 560].

Творчество Е. А. Боратынского — во многом зеркало процесса духовного освобождения личности, поисков новых идеалов, что обусловлено вытеснением с исторической арены идей Просвещения, кризисом прежней системы жизненных ценностей: закрепившаяся ранее в сознании поэта мысль о возможности человеческой индивидуальности сменяется идеей отчужденности, отторженности личности от мира. Боратынский выступает в русской поэзии первой трети XIX в. как яркий романтик, в основе произведений которого лежит характерное для романтической концепции бытия столкновение микрокосма (внутренний человек) и макрокосма (внешнее бытие). Лирика Боратынского, хотя и вписывается органично в общий литературный процесс того времени, имеет, однако, свое лицо, отличаясь особым характером отражения мира, не случайно для поэта ведущим методом становится и с л е д о в а н и е (ср.: «Две области: сияния и тьмы / Исследовать равно стремимся мы» [Баратынский, с. 193]<sup>1</sup>), причем не сухое, аналитическое, а художественное.

Цвет, не являясь доминирующим фактором в творчестве поэта, все же во многом содействует формированию его неповторимой художественной реальности. При поверхностном знакомстве поэтический мир Боратынского предстает перед нами бесцветным, как будто бы даже лишенным цвета. Но при ближайшем рассмотрении мы убеждаемся: цвет, несмотря на то, что используется автором весьма экономно, имеет для его творчества немаловажное значение. Будучи, может быть, и не столь частотным в произведениях поэта, он тем не менее несет на себе значительную смысловую и эмоциональную нагрузку. Боратынский учитывает не только семантическую значимость цвета, но и его психологические возможности.

Тенденция к символизации, ощущаемая уже в ранней лирике поэта, проявляется и в области использования цветковых образов. Боратынского менее всего привлекает внешняя сторона жизни, он старательно избегает изобразительности, его больше волнуют проблемы внутреннего мира, а вещи внешней действительности инте-

---

<sup>1</sup> Далее все цитаты по этому изданию приводятся в тексте с указанием соответствующих страниц. Выделения в цитатах принадлежат автору статьи.

ресуют постольку, поскольку задевают какие-то «струны души» человека, заставляя его отзываться на них. Поэт уже в раннем творчестве идет не к внешнему, а к внутреннему познанию жизни, задумываясь над ее сутью.

Бесспорно, цветовая палитра Боратынского уступает богатству, красочности цветовой образности поэзии Г. Р. Державина, признанного «отца колористического стиля», чье творчество было очень дорого для рассматриваемого нами автора и сыграло важную роль в формировании его поэтического мира. Однако и для поэтического восприятия Боратынского эта сторона земного бытия оказывается доступной: все семь цветов радуги представлены в его произведениях, и эта частотность обращения поэта к тем или иным цветам о многом говорит. Сам контекст использования слов для обозначения какой-нибудь краски из палитры мироздания позволяет утверждать, что у поэта цвет выполняет не только изобразительную функцию. Боратынский идет дальше своего «учителя», лирике которого свойственно «пиршество» красок, буйство цветовых образов. Поэт избирает другую поэтику, которой свойственна особая концентрация цвета.

Даже используемый Боратынским в описании конкретного предмета или явления окружающей действительности цвет несет в себе дополнительный смысл, более глубокий, а иногда даже философский. Для подтверждения сказанного приведем два примера, в которых появляется желтый цвет<sup>2</sup>: «Желтел печально знак полей...» [с. 98], «В разрытый дом к тебе я нисходил, / Я в руки брал твой череп *желтый*, пыльный!» [с. 115]. В первом отрывке наряду с конкретным значением (осенние поля предстают желтыми именно в пору созревания злаковых) выбранный поэтом цвет становится символом увядания, конечности бытия, болезненного завершения жизни, отсюда и состояние, определяющее эмоциональную характеристику краски («печально»). Желтый цвет, появляясь в первой

---

<sup>2</sup> Кстати сказать, желтый цвет в поэзии XVIII в., и прежде всего в произведениях главного колориста данного столетия Г. Р. Державина, выполняет исключительно и н ф о р м а т и в н у ю ф у н к ц и ю, занимая в цветовой гамме художника ничтожно малое место.

же строке стихотворения, задает эмоциональный тон всему последующему развитию поэтической темы. Пейзаж замирающей природы у Боратынского создает чувство щемящей тоски, душевного надрыва.

Во втором случае вместе с реалистической достоверностью, доходящей почти до натуралистической описательности центрального образа данного произведения («череп»), мы осознаем и символическое значение желтого цвета: он становится символом конечности бытия. В этом стихотворении и сама лирическая ситуация, и образ, характеристика которого дана через цвет, непосредственно связаны со смертью. И в этом случае Боратынский идет вразрез с традиционной трактовкой желтого цвета, который обычно связывался с солнечным началом, его блеском и жизненной энергией. Именно такое значение желтого цвета выделяет, например, в своем труде Гете, подчеркивая, что он в «своей чистоте и ясности приятен и радостен, в своей полноте сил имеет веселое и благородное» [Гете, с. 313]. Боратынский же ощущает двойственную природу этого цвета и использует в своей лирике то особое его значение, к которому часто будет обращаться в своем творчестве Ф. М. Достоевский, высказывая отрицательное отношение к желтому цвету, воспринимая его как символ надрыва, болезненности, смерти. Близкие ассоциации с этим цветом обнаруживаются и в произведениях более поздних писателей и художников (например, у Ван Гога).

Таким образом, можно говорить о том, что цветовые эпитеты и цветовые образы, встречающиеся в поэзии Боратынского, не только передают красочность внешнего мира, они определенным образом характеризуют абстрактные понятия и некоторые психологические состояния. Так, розовый цвет традиционно воспринимался как цвет Авроры — утренней зари. И это значение не обойдено вниманием поэта. В его стихотворениях мы встречаем и мифологический образ *румяного Феба* [с. 69] — поэтический синоним зари, а также и саму Аврору, к которой обращается лирический герой: «Соименница зари: / Всех *румяным* появлением / Оживи и озари!» [с. 112]. В розовые тона окутана у Боратынского и юность: *уста цветущие, румяные ланиты* [с. 132], *в залог румяных дней* [с. 194]. Порой юность оказывается озаренной розовым

цветом наступающего дня: *На утренней заре ты юности прекрасной* [с. 132]; *Здравствуй, отрок сладкогласный! / Твой рассвет зарей прекрасной / Озаряет Аполлон!* [с. 200].

Контраст же белого и черного в стихотворениях Боратынского передает трагизм существования человека, обреченного на вечную раздвоенность, не способного обрести умиротворение; соединение двух цветов (белого и черного) в одну поэтическую метафору позволяет поэту подчеркнуть всю безнадежность положения человека: «Не положишь ты на голос / С черной мыслью белый волос» [с. 194].

В одном из поздних стихотворений Боратынского («Пироскаф») появляется образ «белой чайки», представленной не только как объект действительного внешнего мира, но и как символ надежды и одновременно человеческого одиночества: «Только что чайка вьется за нами / Белая, рея меж вод и небес» [с. 201]. Определение *белая* поставлено как бы не на свое место, таким образом происходит выделение этого слова, в котором заключен особый смысл: здесь и независимость, и чистота, и неприкаянность, но и надежда, и устремленность в будущее...

В отличие от многих своих современников, в том числе и романтиков, Боратынский воспринимает окружающую действительность не во всем многообразии ее красок. Он чаще всего избирает какую-то отдельную грань бытия, выделяя то, что ему близко, что отзывается в его разуме и сердце болезненной нотой понимания.

Главенствующими цветами в лирике Боратынского стали золотой, серый (седой), розовый (румяный), красный, черный, белый, лазоревый, голубой, синий, серебряный, зеленый, желтый. Проанализировав цветовые образы, в которых указание на цвет выражено непосредственно (это не только цветовые эпитеты, но и существительные, глаголы, причастия, обозначающие ту или иную краску), мы пришли к выводу, что на долю золотого (цвета золота) в палитре поэта приходится 26,4 % использований, т. е. этот цвет оказывается преобладающим. Для сравнения отметим: доля упоминаний серого (седого) цвета составляет 10,6 %, розового (цвета румянца) — 10,34 %, черного — 9,2 %, белого — 8,04 %, лазоревый (цвета ла-

зури) — 6,9 %, зеленого — 4,6 %, серебряного (цвета серебра) — 4,6 %, синего — 4,6 %, желтого — 3,5 %, голубого — 2,3 %, красного — 2,3 %.

Используемые Боратынским краски можно назвать чистыми, беспримесными, ничем не замутненными. В этом отношении просматривается глубинное, но скорее всего не осознаваемое самим поэтом сходство его цветописи с иконописной манерой, где чистота и яркость красок были выражением высвобождения высокого начала в человеке от мрака и беспросветности, воспринимались как устремленность благочестивой души к возвышенному. Это сходство в какой-то мере обусловлено особенностями пространственной организации поэтического мира Боратынского, формирующегося преимущественно вдоль вертикальной оси координат. Сама же категория цвета зависима от пространства, ибо цвет порожден пространством, неотъемлем от него.

Обнаружение глубинной связи цветописи Боратынского с иконописной традицией Древней Руси подчеркивает раздвоенность души его лирического героя, одновременно представляющего собой и духовный портрет современного автору человека. С одной стороны, герой Боратынского пребывает в состоянии разочарования, ему присущ трагический взгляд на жизнь. Почти все произведения поэта (как раннего, так и позднего периода) пронизаны этим чувством, с годами меняется лишь подход к воссозданию и анализу подобного состояния. С другой стороны, поэт (как показывает общий контекст творчества) выявляет устремленность человека к идеальному, обнаруживает желание возвыситься над обыденным, суетным. Сами краски, используемые Боратынским, своей чистотой и незамутненностью, свойственной иконописи, пробуждают в человеке потенциальные возможности веры и надежды на будущее. Цвета, к которым обращается поэт, позволяют ему обнаружить внутреннюю дисгармоничность современного человека, подчеркнуть внешнюю разобщенность личности и мира, но в то же время цветовое оформление лирических ситуаций способствует приближению героя к небесной гармонии, т. е. цвет, как и все в художественном мире поэта, оказывается *антиномичным* по своему характеру.

Пре в а л и р у ю щ и м в цветовой образности Боратынского, как уже отмечалось, вы с т у п а е т з о л о т о й (или цвет золота). Это вновь наводит на невольную ассоциацию с иконописной живописью, где указанный цвет выступал не только в качестве фона, но и как носитель доминирующего значения: золотой — символ святости, «высокости» изображаемых объектов, чистоты, «небесности», ведь небо в древнерусской иконописи изображалось именно золотым, будучи связанным с миром Божественным. В древнерусской иконе золотой цвет символизировал изначальный свет, из которого все возникло и в котором все растворится, а небо виделось воплощением вневременного начала, позволяющего перекинуть мостик ко времени ушедшему или еще не наступившему. Подобный смысл в некоторых случаях вкладывает в свои образы, окрашенные в золотой цвет, и Боратынский: «Когда взойдет денница *золотая*, / Горит эфир, / И ото сна встает, благоухая, / Цветущий мир...» [с. 126]; «В дорогу жизни снаряжая / Своих сынов, безумцев нас, / Снов *золотых* судьба благая / Дает известный нам запас» [с. 128]; «Игра стихов, игра *златая*» [с. 158].

Однако, усвоив эти значения золотого цвета, поэт порой «низводит» небо на землю, точнее, в сферу человеческой жизни, увязывая золотой цвет с образом времени, в частности с одним из его элементов, из которых оно складывается, — с прошедшими мгновеньями невозвратимой юности и всего с нею связанного, например с невоплотившимися мечтами, или, как он их еще называет, снами: *Вспомняешь были золотые* [с. 165]. Понятие «золотой», взятое из мира материального для характеристики мира абстрактного, приобретает в поэзии Боратынского, кроме цветового значения, и значение некой в е с о м о с т и. Сияние золота, распространяемое вокруг явлений нематериальных, несомненно облагораживает их, придает им торжественно-возвышенный характер, но в то же время этот блеск наполняет все какой-то «неземной тяжестью», не вознося к будущему, а увлекая в прошлое. И потому символика образов, связанных с золотым цветом, как правило, касается у поэта давно минувшего.

Проявляя интерес к символике как средству условного обозначения предметов и явлений, Боратынский превращает некоторые

цветовые номинации (связанные, например, с золотым цветом) в постоянные символы, к которым он часто обращается и оперирует ими в своей поэзии: *златые часы*, *сны златые*. В этих образах сливаются полярные значения: с одной стороны, обманчивость, призрачность былого, безвозвратность прошедшего, а с другой, очищающее воздействие прошлого, его возвышение над обыденным. Таким образом, эпитет *золотой* в контексте этих выражений несет в себе не вещественное, а оценочное значение, определяя былое как прекрасное великолепие, наполненное солнечным светом, но не только.

Следует отметить, что золотой цвет в книге стихов «Сумерки» (1842) характеризует наряду с явлениями абстрактного порядка и явления земного уровня. В этом проявляется общая тенденция лирики Боратынского: от углубленного проникновения во внутреннее состояние души человека к попытке осознать его место в мире и, как следствие, обращение к миру внешнему. Золотая краска нужна поэту для создания величественных картин природы, стоящих как бы над человеком: «И луч его в зеркале зыбком вод / Неверным *золотом* трепещет; ... Волшебного шептання полный лес, / *Златочешуйчатые* воды; ... И хлебных скирд *золотоверхий* град; / ... И радостно блиставшие поля / *Златыми* классами обилья...» [с. 185—189].

Семантика колористических образов, связанных с эпитетом *золотой*, в стихотворении «Осень» оказывается очень широкой, в ней ощутима внутренняя связанность с мифологическими источниками, легшими в основу «Сумерек», один из которых — миф о столкновении железного и золотого веков. Образ природы рассматривается в контексте этой трактовки как идущий из глубины времен, из золотого века; природа относительно человека вечна и неизменна в своем существовании со времени появления. Именно поэтому характеристика природных явлений эпитетом *золотой* определяет их принадлежность к первозданной красоте и силам бытия. Но как понятие «век золотой» является символом минувшего, представляемого только в воображении, оттого как бы нереального, зыбкого, так и привнесенный в эмпирический мир природы эпитет *золотой* сохраняет в себе значение чего-то неустойчи-



вого, призрачного: *неверным золотом трепещет; златочешуйчатые воды* [с. 185]. В приведенных примерах эпитет *золотой* сохраняет в себе внутреннюю, скрытую от явного выражения связь с семантикой мифа о золотом веке, но главным образом служит еще одним средством противопоставления недостижимого прошлого и нового времени — века железного.

Обращается Боратынский к золотому цвету и тогда, когда воссоздает портрет человека. Так, в одном случае человек, им изображенный, — это представитель далекой Античности, и такая цветовая деталь в его описании лишь в еще большей степени поэтизирует образ, придает ему возвышенность и чистоту, хотя одновременно позволяет острее почувствовать зародившийся еще в древности диссонанс во взаимоотношениях людей: «Дланью слегка приподняв кудри *златые* чела, / Юный красавец сидел, горделиво-задумчив. <...> Он же глух был и слеп...» [с. 184].

В другом же случае блеск золота, появляющийся в характеристике облика «женщины пожилой, но все еще прекрасной», которая *всегда и в пурпуре и в злате* [с. 195], необходим, чтобы подчеркнуть стремление этой женщины выйти за пределы времени, подняться над ним. «Краса негаснувших страстей» — это ли не торжество над временем?! Но золотой цвет, призванный указывать на величие объекта, к которому относится, в данной лирической ситуации скорее подчеркивает мнимость победы, хотя с первого взгляда понять это трудно. Сочетание золота с пурпуром (последний с древнейших времен символизировал императорскую власть) в контексте стихотворения лишь усиливает несоответствие реальности и субъективных ощущений человека<sup>3</sup>.

Возникает странный парадокс: у золота, определяемого в терминах метафорологии Г. Блумберга в качестве «абсолютной метафоры света» [цит. по: Аверинцев, с. 46], в стихотворении Боратынского сохраняется лишь иллюзия собственного свечения, более того, его

---

<sup>3</sup> «Ты сладострастней, ты телесней...», но «ты» у Боратынского лишь «блестательная тень», поэтому речь здесь может идти только о закате, пусть даже он «пышней, чем день» [с. 195]. Как тут не вспомнить строчку из пушкинской «Оссины»: «Люблю я пышное природы увяданье».

блеск превращается в свою противоположность — в «тьень». Все это придает символике стихотворения несколько зловещий оттенок. Осознание роли цвета в контексте произведения позволяет глубже постичь его смысл, заключенный в противопоставлении жизни и смерти, времени и безвременья. Получается, что человек не в силах подчинить себе природное время: даже сохраняющаяся пышность его жизни — всего лишь видимость, скрывающая призрачность человеческих надежд на обретение устойчивого положения в мире.

В общечеловеческой культуре золотой цвет традиционно придает всему налет торжественности, возвышенности. Преобладание его в поэзии Боратынского над всеми другими цветами, в том числе и над серебряным, также имеющимся в палитре художника, говорит о том, что свой поэтический мир Боратынский всяческим образом отгораживал от реальной действительности, идя путем создания этой светящейся золотой ауры, становящейся своего рода «огранкой» поэтического мироздания. Цветовые образы, появляющиеся в лирике Боратынского, как мы уже отмечали, во многом перекликаются и в какой-то степени повторяют цвета древнерусской иконописи. Иногда даже кажется, что сочетание золота и серебра в стихотворениях поэта рождает образ оклада православной иконы: «И по-прежнему блистает / Хладной роскошью свет: / *Серебрист и позлащает* / Свой безжизненный скелет» [с. 181]; «И луч его в *зерцале* зыбком вод / Неверным *золотом* трепещет»; «Уже мороз бросает по утрам / Свои *сребристые* узоры» [с. 185] ...

Соединение в первом примере одновременно золотого и серебряного цветов невольно наводит по ассоциации на фольклорный образ «злата-серебра», однако у Боратынского этот образ выполняет совершенно иную функцию. Эти краски необходимы поэту для характеристики «железного века»: речь идет не только о зрительном постижении образа, но и о выявлении дисгармонии нового времени. Пышные одеяния «века железного» красивы, но производят лишь внешнее и обманчивое впечатление: по сути своей они находятся в противостоянии с гармоничным мирозданием, подчиняя себе человека, сбивая его с прямого пути к нравственному очищению, нарушая и без того хрупкую связь героя с миром. И заведомая

безуспешность попыток прикрыть внешним великолепием ничемную сущность выявляется сведением воедино благородных цветовых образов (золота и серебра) с понятием, концентрирующим в себе значение отсутствия жизни — «безжизненный скелет».

Таким образом, золотой цвет в палитре Боратынского наполняется особым специфическим смыслом, в нем сплетаются традиционное, общечеловеческое, христианское и собственно авторское.

Другим излюбленным цветом Боратынского является с и н и й цвет и его оттенки. Сам синий цвет на разных этапах развития искусства вызывал у художников схожие ассоциации, дающие основания для того или иного образа. Например, Гете, обобщая в своем сочинении накопленный мировой культурой опыт, отмечал следующие особенности этого цвета: «В своей чистоте синий цвет представляет собой как бы волнующее нечто. В нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя... <...> ...синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас. Синий цвет влечет нас за собой. <...> Синий вызывает чувство холода» [Гете, с. 315].

Следуя традиционной трактовке синего цвета, Боратынский использует его применительно к разным ситуациям, осложняя сложившиеся представления о небесном цвете рядом дополнительных значений. Так, в «Элегии» («Нет, не бывать тому, что было прежде!») поэт, размышляя о минувшем, что безвозвратно унесло вслед за собой мечты о счастье, сравнивает подобное состояние с восприятием мира человеком, только что расставшимся с друзьями. Пытаясь разобраться в себе и своей жизни, лирический герой обращается к прошлому, «в даль... минувших дней»: туда направлен его внутренний взор с каким-то «унылым сладострастьем». В финале стихотворения образ моря, разделяющего героя с его друзьями, становится воплощением непоправимо исчезающего из жизни счастья: «Так нежный друг, в бесчувственном забвенье, / Еще глядит на зыби *синих* волн, / На влажный путь, где в *темном* отдаленье / Давно *исчез* отбывший дружный челн» [с. 79].

В другом стихотворении («Взгляни на звезды: много звезд...») синий цвет употреблен для воссоздания совершенно иных обстоятельств. Здесь поэт пытается представить образ идеальной возлюбленной, пленяющей не столько своей физической, сколько духов-

ной красотой, располагающей к себе, способной на нежный отзыв, на понимание и сочувствие. Высокий предмет размышлений (любовь и понимание) требует и соответствующей образности. Боратынский, абстрагируясь от реальных обстоятельств земной жизни, «возносит» объект своего внимания, являя его читателю в качестве звезды *на небе голубом*. Образ неба рождает стремление уйти от действительности, а избранный цвет призван одухотворить саму атмосферу, в которой развивается лирическая ситуация, ведь голубой цвет, пройдя через весь XVIII в., где, можно сказать, стал любимым, особенно в пасторальном искусстве, укрепил свое значение прежде всего как цвет чистоты, ясности, волнующей притягательности. Идеал, по Боратынскому, находясь среди смертных, тем не менее возвышается над ними, заставляя души чувствующих и мыслящих личностей преодолеть собственную замкнутость в движении к прекрасному и совершенному. Небесно-голубой цвет символизирует заложенный в человеке порыв ввысь, помогая душе его освободиться от сковывающей «телесности». Поэтому, говоря об идеале возлюбленной, Боратынский подчеркивает его удаленность от мира обыденного не только через использование соответствующих существительных, но и через обращение к синему цвету, который в данном случае должен передать сгущение красок, обусловленное дальностью расстояния: «Нет! Утешает свет ее [звезды] / Расставшихся друзей: / Их взоры, в *синей* вышине, / Встречаются на ней» [с. 121].

Истинный идеал увлекает за собой. Доказывая это положение, Боратынский добавляет в созданную картину еще один оттенок — лазоревый, в который окрашивается ночь — время появления звезды, что привносит мягкие, спокойные тона. Обращение к подобному цвету позволяет поэту показать, что духовная красота способна рассеять, «просветлить» мрак ночи: «С нее в *лазоревую* ночь / Не сводим мы очес, / И провожаем мы ее / На небо и с небес» [Там же]. Сам образ ночного звездного неба создает в стихотворении настроенное созерцательности, мечтательности, что отражает философскую настроенность души героя, ищущего в этом мире понимание, мечтающего обрести согласие с людьми и космосом.

Главный цвет, используемый поэтом при описании мира земного, — это з е л е н ы й. Обусловлено данное обстоятельство многовековой традицией мировой культуры: издревле зеленый считается цветом, с и м в о л и з и р у ю щ и м ж и з н ь, своего рода символом обновляющейся и возрождающейся жизни. Можно привести ряд примеров из лирики Боратынского, отражающих следование поэта данной традиции в отношении использования зеленого цвета. В «Отрывке» появляющийся образ зелени призван не только отразить красоту представшей перед героем картины, передать пленительность Божьего творения, льющуюся через край жизненную энергию («Смотри, как живо все вокруг! / Какой *зеленой* пеленой / К реке нисходит этот *луг*! / Какая *свежая дуброва* <...> / И думаю: велик зиждитель, / *Прекрасен мир*!» [с. 153]), но и подчеркнуть тягость тех дум, что захватили героя при созерцании окружающего пространства и размышлении о краткости человеческого существования («А завтра... завтра... как ужасно! / Мертвец *незрящий* и глухой, / Мертвец холодный!.. Луч дневной / В глаза ударит мне напрасно!» [с. 154]).

В стихотворении «Последний поэт» зеленый цвет связан прежде всего с вечно возрождающейся жизнью, но, главное, является средством п р о т и в о п о с т а в л е н и я неукротимых сил природы и мира людей: «Блестит зима дряхлеющего мира, / Блестит! *Суров и бледен* человек; / Но *зелены* в Отечестве Омира / Холмы, леса, берега *лазурных рек*» [с. 179]. Так современному умирающему «железному веку» противостоит «первобытный рай Муз», тот особый мир, который жив, пока на земле пребывает хотя бы один Поэт. Именно этот мир пронизан живительными неукротимыми силами, что дарованы природе от рождения.

Нужно отметить, что все упоминания зеленого цвета в романтической поэзии Боратынского сохраняют свою реалистическую заданность, но в то же время этот эпитет всякий раз несет в себе символическое обозначение самой жизни, буйства природного бытия: «Я посетил тебя, пленительная сень, / Не в дни веселые живительного мая, / Когда, *зелеными* ветвями помавая, / Манишь ты путника в свою густую тень...» [с. 176].

Цветовую поэтику Боратынского отличает и тот факт, что за каждой сферой бытия в его поэтическом мире закрепляется определенный цвет, и эта связанность цвета и пространственной формы на протяжении всего творчества не разрушается. Область бытования лирического героя, другими словами, эмпирическое пространство, представляющее собой весь мир известного, обнаруженного, явленного, «мир явлений, как таковой» [Бочаров, с. 5], окрашены с помощью «средних цветов», «ярко, хотя и не многокрасочно» [Мадзигон, с. 28]. Сверхэмпирическая сфера, простирающаяся за пределами человеческого существования, обрисована поэтом «крайними цветами» — черным и белым, к ним же относится и цвет их «слияния» — серый (седой). Названные цветовые эпитеты становятся и характеристиками этого пространства: «Иль, отряхнув видения земли / Порывом скорби животворной, / Ее предел завидя издали, / Цветущий брег за *мглою черной...*» [с. 188]; «Со смертью жизнь, богатство с нищетой — / Все образы години бывшей / Сравняются под *снежной пеленой...*» [с. 189]; «и небо кроет *седою мглою*» [с. 160].

В поэтическом мире Боратынского закреплённость цвета за определенной бытийной сферой позволяет автору вносить в произведения те или иные цветовые оттенки, не используя конкретные цветообозначения, не указывая на краску, а лишь называя предметы, вызывающие в сознании читателя ассоциации с конкретным цветом. Так, с синим и его оттенками связан, бесспорно, один из существенно важных образов поэзии Боратынского — образ неба. В стихотворениях образ возвышенных небес, издревле символизирующих абсолютно свободное, недостижимое, вечное, уводящее от бременных забот, вводится поэтом тогда, когда он ставит перед собой цель обратить внимание на поглощенность духовными проблемами своего героя, на его отстраненность от суетного мира. Сплетаясь воедино в лирике Боратынского, образ неба и синий цвет создают нечто чистое и совершенно отстраненное от мирского бытия. Так, в «Последней смерти» для выразительной характеристики опустевшего мира, который покинула «последняя живая душа», поэт использует сложную метафору, в которой соединяются образ

«тумана», эфирного явления, не принадлежащего полностью ни небу, ни земле, образ «дыма жертвенного огня» и синий цвет: «Один туман над ней [землей], *синяя*, вился / И жертвою *чистительной дымился*» [с. 140]. «Синь небесную» на земле разливают воды, переполняющие поэтический мир Боратынского, — от ручьев до океана: тут и *нескудеющие ручьи* [с. 177], и *ясный чистый пруд* [с. 168], и *средиземные волны* [с. 201], и *волнистое лоно пучины* [с. 201], и *равнины океана* [с. 168]. Все эти образы не только обозначают природные явления и связанные с ними реалии человеческой жизни, но вносят с собой стихию небесно-голубого цвета.

Если поэт хочет наполнить свое произведение жизнеутверждающим настроением, «разлить» в нем ощущаемую, но не бьющую в глаза зелень, то он обращается к образам летних дубрав, отправляет своего героя под *сладостную тень невянувших дубов* [с. 177], или *под сень берез ветвистых* [с. 168], то описывает *лесистый косягор* [с. 177] или какую-то иную растительность.

Приведенные примеры позволяют утверждать, что цвет в поэзии Боратынского передается не только посредством красочных эпитетов, но иногда и в поэтических реалиях, напрямую с цветом, казалось бы, не связанных.

Уже в ранних своих произведениях поэт не отказывается подчинять образность лирическим переживаниям, некоему общему настроению. Многие цвета, не имеющие по первоначальному предназначению эмоциональной окраски, начинают передавать «движения души» лирического героя, его состояние. В образную орбиту вовлекается весь мир человеческих чувств и абстрактных понятий, ведь в любых, даже в самых отвлеченных рассуждениях человек, тем более Поэт, тяготеет к зрительным образам, через них представляя абстрактное. Цвет в творчестве Боратынского становится тем фактором художественной реальности, что позволяет вывести на поверхность, сделать явственными глубинные проявления драматических столкновений человека и мира; цвет оказывается созвучен тем эмоциям, что пронизывают содержательный уровень его поэзии.

Так, в стихотворении «Люблю я красавицу...» противопоставление двух характерных типов женщин строится на основе сравне-

ния лазурного и черного цветов, как можно предположить, в контексте данного произведения освоенных автором в традициях мирового и прежде всего древнерусского искусства. В первой строфе поэт воссоздает портрет женщины, близкой и понятной ему: «Люблю я красавицу / С очами *лазурными*: / О! в них не обманчиво / Душа ее светится!» [с. 156]. Цвет лазури, связанный у нас с представлением о небосводе, свободном воздухе, несет в себе положительный эмоционально-психологический эффект воздействия. Именно поэтому отношение героя к красавице с лазурными очами в какой-то мере коленопреклоненное, сам ее образ в глазах лирического героя источает внутренний духовный свет. Лазурь со своей мягкостью, чистотой, открытостью обуславливает, по мнению Боратынского, особые качества героини-красавицы с очами лазурного цвета, кажущимися осколками возвышенных небес: ее необыкновенная душевность умиротворяет, располагает к блаженству, позволяет забыть о «сомнении мятежном» и устремиться к идеалу. Обладательница лазурных очей воспринимается лирическим героем как своего рода проводник небесной гармонии на землю; она прекрасна не только внешне, но и внутренне, весь ее облик пронизан сравнением с духовным эфиром: «И кто не доверится / Сиянью их чистому, / Эфирной их прелести, / Небесной души ее / Небесному знаменью?» [с. 156]. Гармоничность, цельность внутреннего мира — вот что прежде всего усматривает в ней поэт.

Черноокая красавица вызывает у героя прямо противоположные чувства. Ее красота чужда и пугающа: «Странна мне, друзья мои, / Краса черноокая; / За темной завесою / Душа ее кроется» [с. 156]. В своем постижении этого образа он отталкивается прежде всего от одного из многочисленных значений слова «черный», рассматривая его как цвет тьмы, чего-то недоброго, враждебного, порочного. В этом отношении Боратынский, безусловно, следует общерусской литературной традиции, ибо с «первых памятников славянской письменности за словом “черный” закрепилось именно это значение как основное» [Кузнецова, с. 224]. Подобной изначальной установкой Боратынский вызывает у читателей отрицательные чувства к тому, кого он наделяет этой цветовой характеристикой. Если в первом случае, обращаясь к лазурному цвету, поэт хотел подчерк-



нуть его Божественную природу, то в данной ситуации черный цвет оказывается соотнесенным если не с миром дьявольским, то уж точно с бесовским, с «лукавством лукавого». И как следствие, «краса черноокая» погружена в бездну своих очей, она не ведает устремленности к Всевышнему, пребывая в собственном мире, одетом тьмой, куда получают доступ лишь какой-то «недобрый дух» да «лукавый». Эта героиня отгорожена от мира непроницаемой стеной, «темной завесой»; даже полюбив ее, человек не может духовно сблизиться с нею: «И взорам двусмысленным / Не смеет довериться» [с. 156]. Внушенное ее красотой чувство лишает влюбленного спокойствия, награждая лишь тревожным ожиданием<sup>4</sup>.

Итак, подведем некоторые итоги. Создавая свой поэтический мир, Боратынский опирается на различные понятия-символы, наполняя их новым содержанием согласно своему миропониманию. Как и всякий поэт, стремясь выразить свои мысли и чувства, дать оценку всему сущему, он обращается к различным средствам, ищет «свежие» сочетания слов, добиваясь новых оттенков значений в процессе индивидуального создания образа. Использование такого символично-выразительного средства, как цветовая палитра, отражает особую творческую манеру Боратынского, состоящую в отказе от деталей-подробностей, перегружающих течение лирической мысли. Цвет выступает в таком случае не просто как элемент действительности, которую поэт пытается воссоздать с большей или меньшей степенью убедительности; цвет — это средство передачи собственного отношения автора к бытию, имеющее всякий раз конкретную эстетическую направленность и философско-психологическое наполнение.

---

<sup>4</sup> В подобном противопоставлении черного и небесного цветов примечательно к глазам, в которых отражается душа человека, Боратынский не был одинок. Схожую трактовку данной коллизии находим спустя десятилетия и у Ф. М. Достоевского, неоднократно сравнивающего в своих произведениях черные и голубые глаза и также отдающего предпочтение последним (ср. описание «голубых искрометных глаз» очаровательной блондинки в «Маленьком герое» или известное указание на «голубые» и «такие ясные» глаза Сони Мармеладовой в романе «Преступление и наказание»).

*Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне. Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.

*Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1989.

*Бочаров С. Г.* Поэзия таинственных скорбей // Баратынский Е. А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983.

*Гете И. В.* Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.

*Кузнецова И. С.* История переносных употреблений цветообозначений в памятниках русской письменности XVII—XVIII вв. : дис. ... канд. филол. наук. М., 1988.

*Мадзигон Т. М.* Диалектика временных и пространственных отношений в лирике Е. А. Баратынского // Вопр. рус. филологии. Алма-Ата, 1978.

*Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. Т. 3. М., 1954.

УДК 821.161.1-31 + 821.112.2 + 801.73

Ю. В. Кондакова

**«НЕ ТОТ» ШИЛЛЕР И «НЕ ТОТ» ГОФМАН  
(Реализм под маской романтизма в повести  
Н. В. Гоголя «Невский проспект»)**

Мироощущение Н. В. Гоголя нельзя отнести к романтическому, но и собственно реалистическим назвать его нельзя: «и так называемые романтические, и столь же условно именуемые реалистическими произведения писателя изображают мир, в котором реальность приобретает фантастическую недостоверность» [Лотман, с. 710]. Романтическая маска скрывает в творчестве Н. В. Гоголя весьма специфический реализм — фантастический, мистический, странный...

В статье «Петербургские записки 1836 года» Гоголь заметит: «Странный народ русский: была столица в Киеве — здесь слишком тепло, мало холоду; переехала русская столица в Москву — нет, и тут мало холода: подавай Бог Петербург!» [Гоголь, т. 7, с. 481]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Далее все отсылки к этому изданию приводятся лишь с указанием соответствующих тома и страницы.